Dédié à M.M. les Membres du Cercle "Les Guides" et à la Société Française de Trompes de mail-coach.

MÉTHODE DE TROMPE de MAIL-COACH

PAR

VICTOR VINEY

ET

ALEXANDRE PASSEVANT

PARIS

Chez M.M. H. PETTEX-MUFFAT, 31, Rue Copernic; ADOLPHE LEGOUPY, 5, Boulevard de la Madeleine; A. PASSEVANT, 7, Rue de Ponthieu

Dédié à MM. les Membres du Cercle "Les Guides" et à la Société Française de Trompes de mail-coach.

MÉTHODE
DE
TROMPE de MAIL-COACH

(Préface par M. le Comte HENRY d'YANVILLE)

PAR

VICTOR VINEY

Professeur d'Harmonie, Chef de Musique,

Directeur Honoraire de la Société Hippique Française de Trompes de Chasse

ET

ALEXANDRE PASSEVANT

Professeur de Trompe de Chasse et de mail-coach

Directeur de la Société Française de Trompes de mail-coach

Trompe-Solo de la Société Hippique Française de Trompes de Chasse.





Prix net : 10f

·PARIS·

Chez M.M. H. PETTEX-MUFFAT, 31, Rue Copernic ; ADOLPHE LEGOUPY, 5, Boulevard de la Madeleine ; A. PASSEVANT, 7, Rue de Ponthieu

LETTRE-PRÉFACE

Mon cher Alexandre,

Vous me demandez une préface pour votre méthode de Trompe et vous désirez qu'elle traite du "Coaching" puisque, dans cette méthode vous enseignez à sonner du "Coach-horn".

Il me semble que vous auriez dû vous adresser, pour cela, à un "coachman" plus autorisé que moi et qui aurait pu vous fournir des renseignements plus intéressants; mais puisque vous avez préféré vous adresser à un "Jeune", je vais, en souvenir de la première route que nous avons faite ensemble sur le "RAINBOW", faire de mon mieux pour vous donner les quelques notes que vous désirez.

Le "Coaching", qui, aujourd'hui n'est plus qu'un sport très agréable et très à la mode était, autrefois, le seul mode usité en Angleterre, pour le transport des lettres et des voyageurs. Deux sortes de voitures étaient employées: le "mail", voiture construite très légèrement, qui faisait le service de la Poste et pouvait transporter quatre voyageurs à l'intérieur et trois seulement à l'extérieur, et le "coach" qui servait uniquement au transport des voyageurs et de leurs bagages et pouvait contenir de quatorze à seize voyageurs.

Les "mails" marchaient au train de seize à dix-sept kilomètres à l'heure (relais compris) et les "coaches" à celui de douze à treize kilomètres.

Chaque "coach" ou "mail" portait son nom inscrit sous la coquille et sur le panneau du siège de derrière; les plus célèbres, vers 1830, furent "THE TIMES", "THE WONDER", "THE QUICKSILVER", "THE CRITERION", "THE AGE".

Les voitures étaient accompagnées d'un "guard" vêtu généralement d'une livrée éclatante, chargé de la police de la voiture et responsable du courrier. Au moyen d'une trompe spéciale, nommée "coach-horn", il sonnait des airs variés pour faire ranger les voitures sur la route, pour faire préparer les relais, etc.

Le "guard" était muni d'une carabine pour défendre la malle en cas d'une attaque et chargé spécialement de surveiller l'heure de façon à prévenir le cocher, qui était sous ses ordres, si le "coach" avait du retard. Les "coaches" de jour, qui ne parcouraient que de courtes distances, n'avaient pas tous des "guards"; en ce cas, le cocher en faisait lui-même l'office.

Lorsque les chemins de fer firent leur apparition en Angleterre, les "coaches" furent petit à petit supplantés et bientôt il n'y eut plus un seul "coach" public sur les routes de Grande-Bretagne.

En 1862, quelques passionnés du menage à quatre, parmi lesquels le duc de BEAUFORT, montèrent à leurs frais, différentes routes qu'ils menèrent eux-mêmes; entre autres, celle de Londres à Brighton et vice-versa, qui devint bientôt la plus "select" comme elle l'avait toujours été au vieux temps.

Depuis cette époque, le "coaching", en Angleterre, se développa rapidement jusqu'à nos jours où il tend à prendre la première place parmi les sports.

En France, la première tentative sérieuse de "road-coaching" fut faite après la guerre de 1870, par Edwin HOWLETT, qui mit le "MAGNET" sur la route Paris-Versailles; puis, en 1883, par MM. W. FORBES MORGAN et H. RIDGWAY qui mirent un "coach" sur la route de Pau à Lourdes et ensuite de Pau à Oloron et enfin, en 1885, de Pau à Biarritz.

L'élan était donné et Mr GORDON BENNETT fondait avec MM. TIFFANY, RIDGWAY et LEJEUNE le "Reunion Road-Coaching Club" et mettait sur les routes de St Germain, Pontoise, Rambouillet, etc., le "COMET", le "CRESCENT", le "ROCKET", etc., tandis que le Comte de MADRE mettait son "coach" "OLD TIMES" sur les routes de Pau à Lourdes, de Paris à Robinson et de Paris à Fontainebleau. Les "coaches" publics de Paris, y compris le "RAINBOW" monté par Mr E. DELAGARDE et moi, quittent Paris des bureaux du New-York Herald, Avenue de l'Opéra, le matin de quart d'heure en quart d'heure, et y reviennent dans l'après-midi emplissant la rue de la Paix et la Place de l'Opéra de leurs notes joyeuses.

En dehors des passionnés du "coaching" qui font la route tous les jours et qui acquièrent ainsi une expérience presque professionnelle, il existe encore à Paris des amateurs plus calmes du menage à quatre, que l'on voit souvent mener leur tram particulier, au bois de Boulogne et aux environs de Paris. Ils ont fondé un cercle nommé "Les Guides" qui se compose de cinquante Membres sous la présidence du Comte GREFFULHE.

Tous les ans, au printemps, "Les Guides" se réunissent, Place de la Concorde, pour aller aux réunions de courses et à des fêtes particulières (défilé qui offre un tres joli spectacle aux Parisiens).

En parlant du "coaching" on ne peut se dispenser de rendre hommage à l'homme qui a le plus puissamment contribué à son développement en France, j'ai nommé le maître incomparable HOWLET, qui est le professeur de tous les "whips" actuels de quelque mérite.

Qu'il me soit permis, avant de terminer, de dire aux timides que tenteraient les douceurs du "coaching", mais qui sont effrayés par ses difficultés, l'anecdote suivante:

Sur une route de nuit, en Angleterre, le cocher étant descendu pour se désalterer, les chevaux partirent seuls, n'ayant sur la voiture qu'une grosse dame occupant le "bar seat" et qui eut la conviction que sa dernière heure avait sonné. Les chevaux firent leur relais à l'allure accoutumée, se rangeant pour laisser passer les voitures, et arrivèrent au change à l'heure fixée tout comme si le cocher eût été à sa place et eût tenu les guides. Ce qui prouve que les difficultés du menage sont infiniment moindres qu'on ne se le figure généralement.

J'espère, mon cher Alexandre, que ces notes bien incomplètes vous paraîtront suffisantes pour précéder vos leçons de trompe, dont elles ne sont que l'accessoire.

Je souhaite qu'elles forment des élèves dignes de vous, car le plaisir de la route est doublé quand on a la chance de posséder un "guard" de votre talent qui sait égayer, par des fanfares brillantes, les parties monotones du parcours.

J'ai gardé le meilleur souvenir de notre route de St. Germain, que votre virtuosité a contribué à me rendre si agréable, et je souhaite, mon cher Alexandre, si je mène encore un "coach" public, ne jamais avoir d'autre "guard" que vous.

Recevez, je vous prie, l'assurance de ma considération la plus distinguée

Comte HENRY d'YANVILLE.

Octobre 1893.

ABRÉGÉ DES PRINCIPES DE LA MUSIQUE.

DES NOTES.

La musique est l'art qui traite du rapport des *sons* entre eux.

Les *sons* sont figurés par sept signes ou *notes* qui, dans leur ordre ascendant, se nomment: UT ou DO, RÉ, MI, FA, SOL, LA et SI.

La *position* et la *forme* des notes varient dans l'*écriture musicale* ou *notation*.

La *position* indique le *degré du son* variant du *grave* à l'*aigu*; la *forme* indique la *durée* variant du *vite* au *lent*.

Ces signes, *ronds* ou *ovales*, s'écrivent sur cinq lignes, horizontales parallèles, dont la réunion se nomme *portée*.

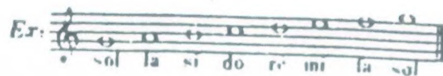
Ces cinq *lignes* et leurs *interlignes* ne suffisant pas pour exprimer tous les sons, on a recours aux *lignes supplémentaires* qui se placent en haut et en bas, lorsqu'il est nécessaire de monter à des sons plus *aigus* ou de descendre à des sons plus *graves*.



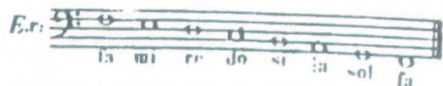
DES CLÉS.

Pour déterminer le nom des notes placées sur les *lignes* et dans les *interlignes* de la *portée*, on se sert de trois signes nommés clés: la clé de *sol* 𝄞, la clé de *fa* 𝄢 et la clé d'*ut* 𝄡.

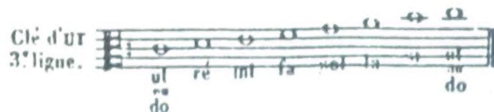
Une des plus usitées est la *clé de sol* qui se pose sur la 2e *ligne* de la *portée*. Elle est employée pour écrire la musique des instruments à *sons aigus*.

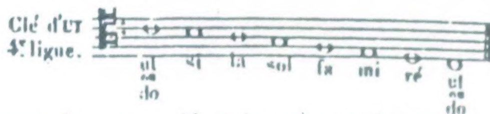


La *clé de fa* qui se pose sur la 4e *ligne*, sert pour les instruments à *sons graves*.



La *clé d'ut* se pose sur la 3e ou 4e *ligne*. Elle est employée pour les instruments *intermédiaires*.



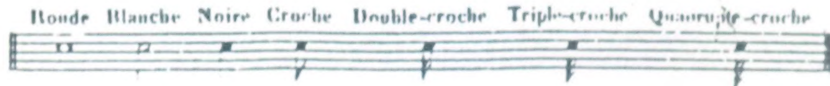


Les exemples ci-dessus démontrent que la ligne qui passe dans une clé et la note posée sur cette ligne prennent le nom de cette clé.

DE LA VALEUR DES NOTES.

La *valeur* de chaque note, c'est-à-dire la *durée relative* que doit avoir le *son* qu'elle produit, est déterminée par la figure même de la note.

Il y a sept différentes sortes de *valeurs*:



En examinant le tableau comparatif ci-après, on comprendra facilement la *valeur relative* des *notes* entre elles:

La Ronde vaut	La ronde vaut 2 blanches
2 Blanches	La blanche vaut 2 noires
ou 4 Noires	La noire vaut 2 croches
ou 8 Croches	La croche vaut 2 doubles-croches
ou 16 Doubles croches	La double-croche vaut 2 triples-croches
ou 32 Triples croches	La triple-croche vaut 2 quadruples-croches
ou 64 Quadruples croches	

Lorsque plusieurs notes de *durée égale* ou *moindre* que la *noire*, se suivent sans interruption, on les réunit par un *trait simple, double, triple* ou *quadruple*, selon qu'il s'agit de *croches simples, doubles*, etc.

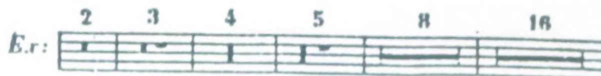
V. P. 5367

DES SILENCES.

Il y a 7 signes de *silence*, qui ont une *valeur correspondante* à celle des *notes*.
Les deux portées qui suivent indiquent leur *nom*, leur *forme* et leur *valeur*.

PAUSE	½ PAUSE	SOUPIR	½ SOUPIR	¼ de SOUPIR	⅛ de SOUPIR	1/16 de SOUPIR
même valeur que la ronde	même valeur que la blanche	même valeur que la noire	même valeur que la croche	même valeur que la double croche	même valeur que la triple croche	même valeur que la quadruple croche

Il y a des *pauses* ou *silences* de *plusieurs mesures*, qui s'expriment par un *chiffre* placé au-dessus de la *portée*.



DU POINT.

Un *point*, placé après une *note quelconque*, *augmente* sa *valeur* de *moitié*.

	BLANCHE POINTÉE	NOIRE POINTÉE	CROCHE POINTÉE	DOUBLE CROCHE POINTÉE	TRIPLE CROCHE POINTÉE
Ex:	équivaut à	équivaut à	équivaut à	équivaut à	équivaut à

Un *point*, placé après un *silence quelconque*, *augmente* de même, sa *valeur* de *moitié*.

	½ PAUSE POINTÉE	SOUPIR POINTÉ	½ SOUPIR POINTÉ	¼ de SOUPIR POINTÉ	⅛ de SOUPIR POINTÉ
Ex:	équivaut à	équivaut à	équivaut à	équivaut à	équivaut à

Si le *premier point* placé après une *valeur* ou un *silence* est suivi d'un *deuxième point*, la *valeur* du *premier point* se trouve *augmentée* de *moitié*.

	Blanche suivie de 2 points	Noire suivie de 2 points	Croche suivie de 2 points	Double croche suivie de 2 points
Ex:	équivaut à	équivaut à	équivaut à	équivaut à

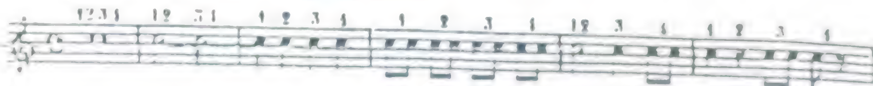
	½ Pause suivie de 2 points	Soupir suivi de 2 points	½ Soupir suivi de 2 points	¼ de soupir suivi de 2 points
Ex:	équivaut à	équivaut à	équivaut à	équivaut à

DE LA MESURE.

Tout morceau de musique est *divisé* en *portions d'égale durée* auxquelles on donne le nom de *mesures*; elles sont séparées par des barres verticales appelées *barres de mesure*. Ex:

Chacune de ces *mesures* a la *même durée*, c'est-à-dire se fait dans le *même espace de temps*, quels que soient l'espèce ou le *nombre* de *notes* ou de *silences* qu'elles renferment.

Les mesures suivantes sont *équivalentes* comme *durée*.



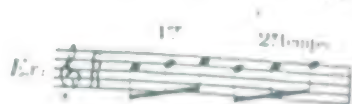
Chaque *division* de la *mesure* se nomme *temps*.

Le *signe* placé en tête du morceau sert à connaître si la *mesure* est *divisée* en *deux temps*, *trois temps* ou *quatre temps*.

La *mesure à deux temps* s'indique par ₵, 2, ou $\frac{2}{4}$; celle à *trois temps* par 3 ou $\frac{3}{4}$; et celle à *quatre temps* par C ou 4.

Il existe encore la *mesure à deux temps* qui se marque par $\frac{6}{8}$; la *mesure à trois temps* qui se marque par $\frac{3}{8}$ et $\frac{9}{8}$; la *mesure à quatre temps* qui se marque par $\frac{12}{8}$.

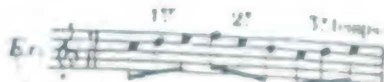
Dans la *mesure à* $\frac{6}{8}$, ou 6 *croches dans la mesure*, 3 *croches* valent *un temps*. Ex:



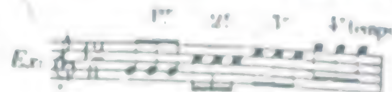
Dans la *mesure à* $\frac{3}{8}$, ou 3 *croches dans la mesure*, chaque *croche* vaut *un temps*. Ex:



Dans la *mesure à* $\frac{9}{8}$, ou 9 *croches dans la mesure*, 3 *croches* valent *un temps*. Ex:



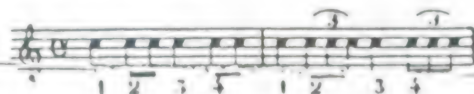
Dans la *mesure à* $\frac{12}{8}$, ou 12 *croches dans la mesure*, 3 *croches* valent *un temps*. Ex:



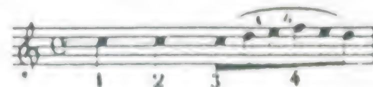
Il y a d'autres mesures dites *composées*, telles que $\frac{2}{8}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{12}{4}$ pour la *mesure* à 2 *temps* : $\frac{3}{2}$ $\frac{9}{4}$ $\frac{9}{16}$ pour la *mesure* à 3 *temps*.

Il arrive que dans une mesure à 2, à 3 ou à 4 temps *simples* ou *binaires*, on introduit des *triolets* ou temps *ternaires*, c'est-à-dire *trois croches* pour *un temps*, au lieu de *deux* qui en sont la *valeur réelle*.

Il est d'usage de surmonter ces *trois croches* d'un 3 qui indique que leur *valeur* est *équivalente à un temps* seulement.



Deux triolets réunis ensemble, portent le chiffre 6 et s'appellent *sixain* ou *sextolet*.

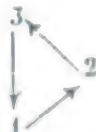


Pour bien faire sentir la *division* des *temps* de la *mesure*, on la marque avec la main, c'est ce qui s'appelle *battre la mesure*.

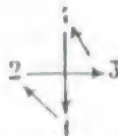
Dans la *mesure à deux temps*, on frappe le *premier temps* puis on relève la main pour le *deuxième*.



Dans la *mesure à trois temps* on frappe le *premier temps*, on porte la main à *droite* pour le *deuxième*, puis on relève la main pour le *troisième*.



Dans la *mesure à quatre temps* on frappe le *premier temps*, on porte la main à *gauche*, puis à *droite*, puis on la lève pour le *quatrième*



Il y a dans la *mesure* des *temps forts* et des *temps faibles*, c'est-à-dire qu'on s'arrête un peu plus sur le *temps fort*.

Dans la *mesure à deux temps*, le *premier* est fort ; le *deuxième*, *faible*.

Dans la *mesure à trois temps*, le *premier* et le *troisième* sont *forts* ; le *deuxième* est *faible*.

Dans la *mesure à quatre temps*, le *premier* et le *troisième* sont *forts* ; le *deuxième* et le *quatrième* sont *faibles*.

DES DIÈSES, DES BÉMOLS ET DU BÉCARRE.

Le *dièse* ♯ sert à *hausser* d'un *demi-ton* la note qu'il précède;

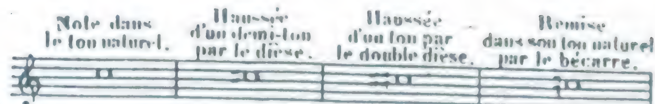
[1] Le *double dièse* ♯♯ (𝄪 ou ×) *hausse* la note d'*un ton*;

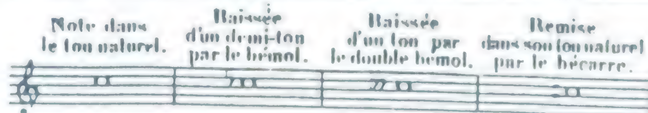
Le *bémol* ♭ la *baisse* d'un *demi-ton*;

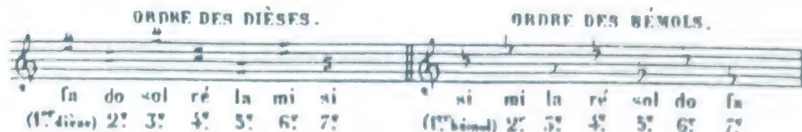
[1] Le *double bémol* 𝄫 la *baisse* d'*un ton*;

Le *bécarre* ♮ *remet* dans son *ton naturel* la *note* qui a été *altérée* par le *dièse* ou le *bémol*.

Il y a autant de *dièses* et de *bémols* que de *notes*.







DES TONS MAJEURS ET MINEURS.

On se sert des *dièses* et des *bémols* pour désigner la *tonalité* d'un morceau de musique; ils se placent en tête, immédiatement après la *clé* et agissent sur toutes les *notes* du *même nom*, à moins qu'ils ne soient détruits passagèrement par des *bécarres accidentels*.

Lorsqu'ils sont introduits seulement dans le cours du morceau, ils se nomment *accidents*: ils n'ont d'*effet* que *dans la mesure même* où ils sont placés.

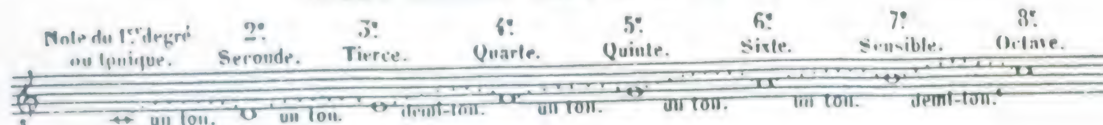
---

(1) Le *double dièse* et le *double bémol* ne peuvent s'employer que lorsque la *note* est déjà *diésée* ou *bémolisée*.

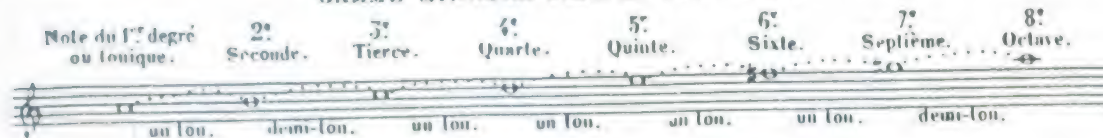
Une suite de sons qui procèdent par *tons* et *demi-tons*, soit en montant, soit en descendant, s'appelle *gamme*: il y a *deux sortes* de *gammes*: la *gamme majeure* et la *gamme mineure*.

Toute *gamme majeure* ou *mineure*, se compose toujours de cinq *tons* et *deux demi-tons*.

GAMME MAJEURE DANS LE TON DE *DO*.



GAMME MINEURE DANS LE TON DE *LA*.



On voit, par les exemples ci-dessus, que dans les *gammes majeures* les *demi-tons* se trouvent du 3.e au 4.e degré et du 7.e au 8.e degré et, dans les *gammes mineures*, du 2.e au 3.e degré et du 7.e au 8.e degré.

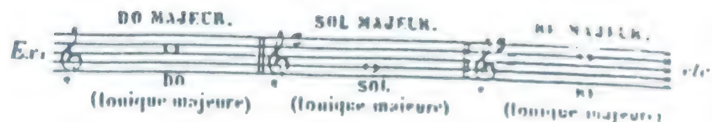
Chaque *ton majeur* a pour *relatif* un *ton mineur*. Ces *deux tons* sont désignés à la clé par le *même nombre* de ♯ ou de ♭.

Pour abréger l'étude de tous les *tons majeurs* et de leurs *relatifs mineurs*, il suffit de se rappeler les *quelques remarques* suivantes.

Lorsqu'il n'y a rien à la clé, on est en *ut* ou *do majeur* ou en *la mineur*.

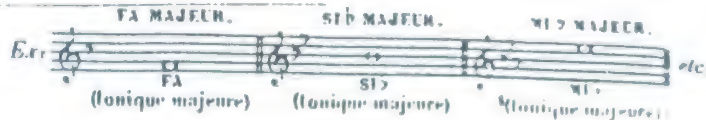
Les *autres tons* se distinguent par le nombre de ♯ ou de ♭ placés à la clé.

Dans les *tons* avec des ♯, la *tonique majeure* est toujours la *note* placée immédiatement au-dessus du *dernier* ♯ posé à la clé.



Dans les *tons* avec des ♭, la *tonique majeure* est toujours la *note* sur laquelle est posée l'*avant-dernier* ♭.

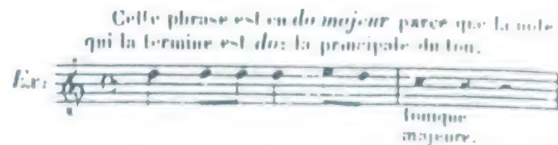
Lorsqu'il n'y a qu'un ♭ à la clé, on est en *fa majeur* ou en *ré mineur*.



Pour reconnaître si le *ton* est *majeur* ou *mineur*, il suffit de regarder quelle est la note qui termine un morceau; elle est, le plus souvent, la *principale* du *ton*.

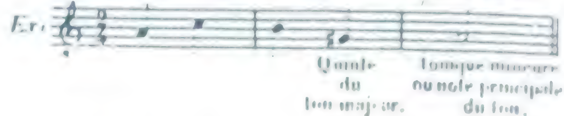
Bien que cette *remarque* soit presque *générale*, il existe cependant des exceptions.

Cette phrase est en *do majeur* parce que la note qui la termine est *do*: la principale du ton.



AUTRE REMARQUE. _ Si la *note* du 5? *degré* ou *quinte* du *ton présumé majeur* se trouve, dans le courant du morceau, *haussée* d'un *demi-ton* par un ♯ ou un ♮ *accidentels*, on est dans le *ton mineur*.

Cette phrase est dans le *ton de la mineur*, *relatif* de *do majeur*, parce que le *sol*, *quinte du ton*, est *diésé*.



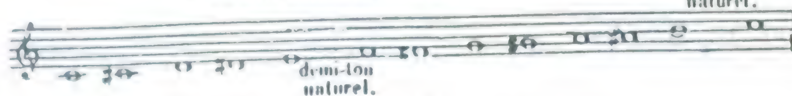
Le ton *naturel majeur* est celui de *do* et son *ton relatif*, *la mineur*.

Tous les *autres tons* ne sont que des *transpositions* de ces *deux premiers*.

On appelle *gamme diatonique* ou *gamme naturelle*, celle dont les notes ne sont affectées d'*aucun accident* et qui procède par *tons* et *demi-tons*. (Voir l'exemple de la gamme majeure de do)

On appelle *gamme chromatique* celle dont les notes sont, au contraire, affectées d'*accidents* et qui ne procède que par *demi-tons successifs*.

GAMME CHROMATIQUE ASCENDANTE.

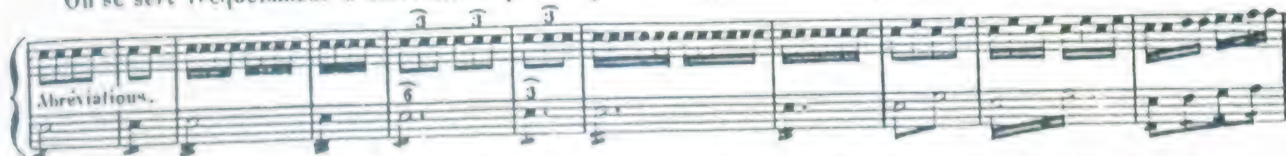


GAMME CHROMATIQUE DESCENDANTE.

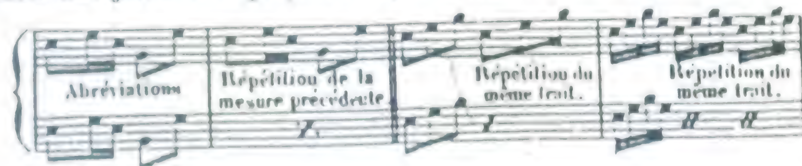


DES ABRÉVIATIONS.

On se sert fréquemment d'*abréviations* pour représenter *plusieurs notes* par une *seule*.

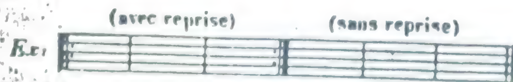


On se sert également de *signes abréviatifs* pour indiquer la *répétition* de la *même mesure* ou du *même trait*.



DES SIGNES ACCESSOIRES.

Lorsque dans le cours d'un morceau se trouvent des *doubles barres* accompagnées de *points*, il faut reprendre tout le passage compris entre les *points*.



Le *détaché* ou *staccato* se fait en *accentuant* ou en *détachant* les notes affectées.

Il s'indique par les *points ronds* ou *virgules* placés au-dessus des notes.



Une *ligne courbe* étendue sur plusieurs notes se nomme *liaison*. La liaison consiste à *lier* et *unir* plusieurs sons ensemble.



Le *signe* 𝄐 placé sur une *note* ou sur un *silence*, indique un *arrêt à volonté* qui a pour conséquence de prolonger arbitrairement la *durée* de la mesure.

Ce signe se nomme *point d'orgue*.



Lorsqu'à la fin d'un morceau de musique, il y a ces mots: *Da Capo*, il faut recommencer. Ce signe s'indique par abréviation D.C.

Très souvent on indique par le renvoi 𝄋 pour reprendre au même signe jusqu'au mot FIN.

DES MOUVEMENTS.

On se sert des *mots italiens* suivants, pour indiquer le *degré de vitesse* ou de *lenteur* à donner à une mélodie:

MOUVEMENTS LENTS.	MOUVEMENTS MODÉRÉS.	MOUVEMENTS VIFS.
Largo. . . . . *Large*	Andante . . . . . . *Allant, gracieux*	Allegro. . . . . *Animé*
Lento. . . . . *Lent*	Andantino . . . *Un peu moins lent*	Presto. . . . . *Vivement*
Adagio. . . . . . . *Assez lent*	Moderato . . . . *Modérément*	Vivace. . . . . *Vite*
Maestoso. . . . . *Majestueusement*	Allegretto. . . . *Un peu plus vite*	Prestissimo. . . . . *Très vite*

DES NUANCES.

Pour indiquer les *nuances* et l'*expression*, on emploie les *termes italiens* suivants:

Piano ou *p*. . . . . doux	*Accelerando*. . . . . en accélérant
Pianissimo ou *pp*. . . . . très doux	*A tempo*. . . . . premier mouvement
Dolce ou *Dol*. . . . . doux	*Ad libitum* ou *Ad lib*. . . . à volonté
Forte ou *f*. . . . . fort	*Solo*. . . . seul *Tutti*. . . . tous
Fortissimo ou *ff*. . . . . très fort	*Crescendo* ou < . . . . enfler le son peu à peu
Mezzo-Forte ou *mf*. . . . . demi-fort	*Decrescendo* ou > . . diminuer le son
Rallentando ou *Rall*. . . . . en ralentissant	*Tacet* . . . . silence

Ces signes *d'expression* servent à varier les différentes parties d'un morceau par des *alternatives* de *force* ou de *douceur*; il y en a encore un grand nombre, mais qui s'emploient sans abréviations.

ORIGINE DE LA TROMPE DE COACH OU MAIL-COACH.

La *Trompe de Poste (Post-Horn)* ainsi dénommée à l'origine, était, il y a quelque cinquante ans, utilisée en Angleterre par les *guards* (postillons ou courriers) spécialement affectés aux *coaches* de vitesse qui faisaient le service de la *malle-poste*.

Ceux-ci, par des *appels* ou *avertissements* appropriés aux diverses circonstances, s'assuraient, par ce moyen, la libre circulation des routes.

Cette trompe est, de nos jours, admise dans les équipages ou diligences de luxe, tels que: *coach* ou *mail-coach, drag, mail-cart, dog-cart, gig*, etc.

DESCRIPTION ET FACTURE DES DIFFÉRENTES TROMPES USITÉES EN ANGLETERRE.

TROMPE DE POSTE *(POST HORN)*

Cette trompe est aussi appelée *Tandem-Trompe*, parce qu'elle est admise, de préférence, dans les attelages manière *tandem (dogcart et gig)*.

Sa forme primitive est droite variant, comme développement de 28 à 32 *pouces anglais*; le pavillon est curviligne; c'est-à-dire courbe en dehors comme celui d'une trompette ordinaire. L'airain ou bronze est plutôt employé que le cuivre dans la facture anglaise; il en résulte, que le son est plus éclatant et a plus de portée.

On conserve généralement l'ancien type, quoiqu'on ait une légère tendance à l'abandonner à cause de sa forme reconnue peu pratique.

On pourrait tenter d'adopter une forme entre le cor et le cornet. Cette forme aurait moins d'originalité, il est vrai, mais conviendrait assurément mieux aux sonneurs. (*)

Au moyen d'une coulisse d'accord, la *Trompe de Poste* est employée assez avantageusement en orchestre pour l'exécution de certains morceaux caractéristiques tels que les galops populaires anglais: *"POST HORN"*, *"DOWN THE ROAD"*, *"NEW DERBY"*, etc.

(*) D'ailleurs la Maison François PÉRINET, à Paris, a pleinement réussi dans ses récents essais.
La *Trompe à 3 tours*, en si♭, qu'elle vient d'innover est de forme réduite, élégante et très pratique pour le *break* ou *voiture de chasse*; sa longueur ne dépasse pas 52 centimètres, tandis que son développement atteint 1m 30.

TROMPE DE COACH *(COACH-HORN)*.

La *Trompe de coach (Coach-Horn)* est plus spécialement utilisée dans les *attelages à quatre*. *(coach ou mail-coach, drag)*.

Il existe différents types de *facture anglaise* que nous décrivons simplement, à titre de document.

La véritable *Trompe de coach (Coach-Horn)* doit, régulièrement, ne pas dépasser 36 *pouces anglais* de développement, avec pavillon conique: c'est-à-dire en forme d'entonnoir, au lieu d'être curviligne comme celui de la *Trompe de Poste (Post-Horn)*. Elle est le plus souvent fabriquée d'une seule pièce de métal de cuivre rouge: sa forme est droite dans tout son développement.

On trouve des trompes fantaisistes avec garniture et montants en métal argenté, même en argent, qui n'ont qu'une valeur marchande, rien de plus; la sonorité de ces trompes est le plus souvent altérée.

La *Trompe de coach* de KÖHLER *(The Heavy-Mail)* mesure 46 *pouces anglais* parfois davantage. Pour la rendre moins encombrante, on a imaginé un système à coulisse qui permet à la branche supérieure de glisser dans la partie inférieure. Certains sonneurs prétendent que le timbre n'en est nullement modifié: ce qui est contestable.

La *Trompe de coach "The Beaufort" (36 pouces)* est préférée en Angleterre pour les *sonneries réglementaires*.

En France, on a adopté un type de *Trompe de Mail*, sortant de la Maison François PÉRINET(*), qui nous paraît exempt de tous reproches

Les dimensions de cet instrument sont exactes et bien proportionnées, suivant les règles de l'acoustique.

De forme droite, il mesure 1m 30c de développement: le pavillon est curviligne ou autrement dit: *retroussé*, et mesure 10c de diamètre.

(*) H. Pelles-Muffat, succr, Paris-Passy, 31, rue Copernic.

Le cuivre jaune martelé est employé de préférence au cuivre rouge qui ne possède pas les mêmes qualités vibratoires.

La tonalité de si ♭ admise, lui donne une sonorité toute particulière qui n'a rien de commun avec le clairon.

Cette trompe est, sans conteste, la seule qui réunisse toutes les qualités essentielles: *puissance, justesse* et *sonorité*. Le timbre en est si spécial, tout à la fois *doux* et *vibrant*, que nous la proclamons impartialement supérieure à toute fabrication anglaise.

TENUE DE LA TROMPE.

Régulièrement et indifféremment, soit sur le *mail de route*, soit sur le *mail de parc*, la trompe doit être tenue de la *main gauche*, à environ quinze centimètres de l'embouchure.

DE L'ATTITUDE EN GÉNÉRAL.

Dans la traversée d'une ville, il importe de se tenir debout, le plus correctement possible, les épaules effacées, la tête rejetée un peu en arrière et légèrement tournée à gauche; la main gauche, tenant la trompe, doit se placer à hauteur de la bouche, pour que le tube repose bien horizontalement sur la face interne du pouce ouvert et renversé, de façon que la partie extrême du pavillon conserve, autant que possible, le même plan horizontal que l'embouchure, pour éviter au corps une position courbée.

On prendra toujours la précaution de tourner la tête un peu de côté, comme il est dit plus haut, pour ne pas sonner droit dans le vent.

Cette remarque a son importance au point de vue de la difficulté de sonner qu'on éprouve en se plaçant autrement, pendant la marche du *mail*.

DU CHOIX DE L'EMBOUCHURE.

On fabrique des embouchures à *bord plat* et à *bord mince*.

Bien que le choix de l'embouchure soit subordonné à la conformation des lèvres, l'embouchure à *bord mince* devra être préférée par tous ceux qui sonnent de la *trompe de chasse*.

La pratique de l'embouchure à *bord mince* sera, pour eux, l'affaire de très peu de temps.

On délaissera les embouchures à *bord caoutchouté* qui, sous le prétexte de préserver les lèvres des cahots, n'offrent aucun avantage sérieux.

Au contraire, le caoutchouc a le double inconvénient de durcir sous l'action du souffle et d'échauffer les lèvres plus que le métal.

MANIÈRE DE SONNER.

1º Poser l'embouchure sur le milieu de la bouche, un peu plus sur la lèvre supérieure que sur la lèvre inférieure: toutes deux tendues sur les dents et presque rapprochées l'une de l'autre, de façon à ne laisser au centre qu'une petite ouverture;

2º Avoir bien soin d'aspirer et de placer la langue à l'extrémité des dents supérieures;

3º Retirer vivement la langue, en prononçant, avec force, la syllabe *tu* (comme si on voulait rejeter en dehors, un cheveu y adhérent) et souffler en même temps, sans la moindre interruption ni faiblesse des lèvres, pendant l'espace de temps mesuré que détermine la figure même de la note à produire.

Suivant que les lèvres seront plus ou moins resserrées, il doit sortir un son aigu ou plus bas.

OBSERVATIONS ESSENTIELLES.

Il importe, surtout en commençant, de se garantir de principes vicieux fort difficiles à corriger par la suite: tels qu'efforts de poitrine et de gorge, la déperdition de l'air par les coins de la bouche et le gonflement des joues.

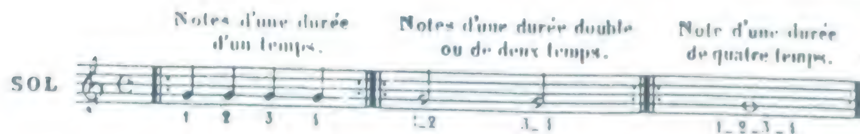
Ces mauvaises habitudes, une fois contractées, fatiguent vite le sonneur et lui interdisent, conséquemment, tout progrès.

DE L'ÉMISSION DES NOTES.

On débutera par faire le *sol médium* (2e. note de l'étendue générale de la Trompe) en donnant un coup de langue sur chaque note et en ayant bien soin de prendre respiration après chacune d'elle.

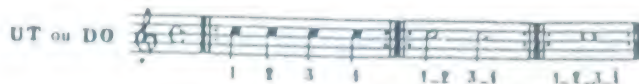
En commençant, le son sera court, mais, avec un peu de pratique, on arrivera aisément à en prolonger la durée.

On répètera plusieurs fois de suite les trois exercices suivants et, après un petit repos nécessaire, pour ne pas fatiguer les lèvres, on recommencera les mêmes exercices, jusqu'à ce que l'embouchure soit bien formée.



On fera ensuite l'*intervalle de quarte*, c'est-à-dire : *ut* ou *do* (3e. note), en resserrant un peu plus les lèvres.

Les trois exercices suivants seront travaillés et mesurés de la même manière que pour la précédente note.



On fera successivement et le plus lentement possible, les quatre exercices récapitulatifs (intervalles de quarte) ci-après, pour s'habituer à passer, avec justesse, de *sol* à *do* (en montant) puis de *do* à *sol* (en descendant).



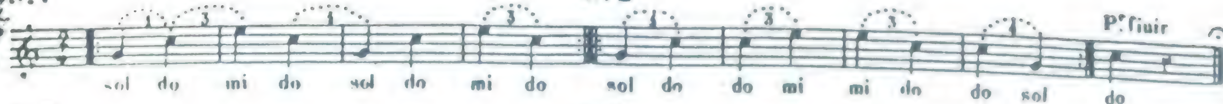
Pour attaquer un son plus bas que celui qu'on vient d'émettre, il faut desserrer les lèvres plus ou moins, suivant l'*intervalle* à donner.

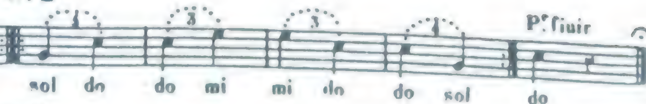
Pour faire le *mi* (tierce de *do* ou 4e note), il faut resserrer davantage les lèvres mais, pour obtenir cette note, on évitera tout effort: si on ne peut arriver à l'atteindre avec facilité, il est préférable de cesser momentanément de sonner ou, si on ne se sent pas fatigué, on récapitulera les précédents exercices pour se raffermir les lèvres.

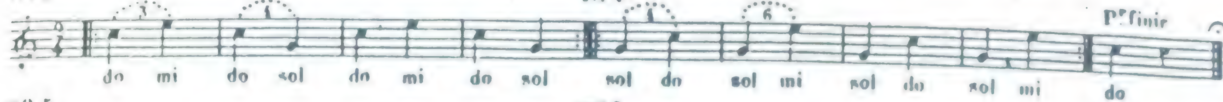
Un peu plus tard, on reprendra, avec plus de succès, l'étude de cette note.

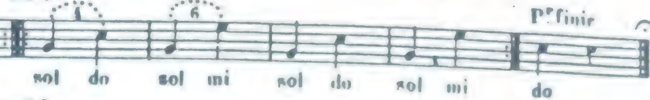


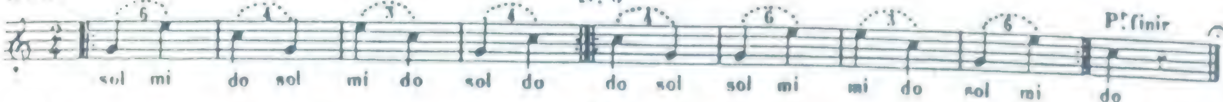
EXERCICES RÉCAPITULATIFS(*) sur SOL, DO et MI ou INTERVALLES de TIERCE (3), QUARTE (4) et SIXTE (6).



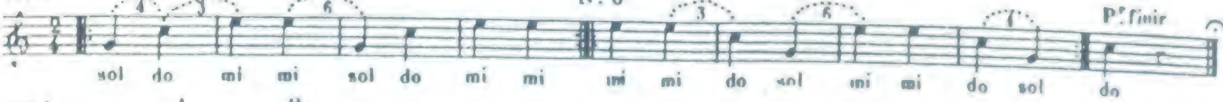




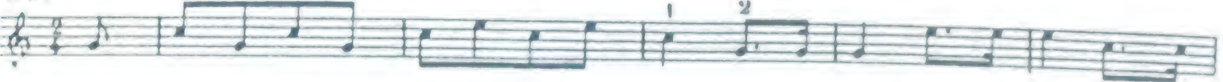


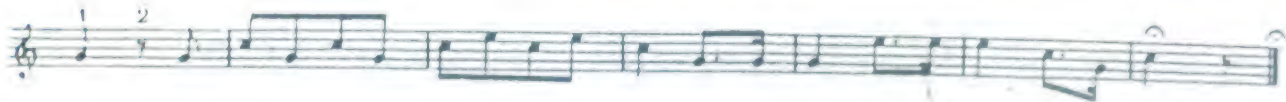












(*) On sonnera les exercices d'intervalles d'abord très lentement et, ensuite, en augmentant de vitesse par degrés.

Nº 2

Nº 3

Nº 4

Pour faire le *sol aigu* (5e note ou tierce de *mi*), il faut contracter les lèvres encore davantage que pour le *mi*, en ayant soin d'éviter de faire trop d'effort; si on éprouve de la difficulté à l'obtenir, on cessera les exercices intéressant cette note, pour les reprendre après une nouvelle étude des précédentes notes.

Il faut bien se garder d'attaquer cette note directement, il est préférable de la préparer par des exercices progressifs, combinés avec les *intervalles* de *tierce*, *quinte* et *octave*

EXERCICES D'INTERVALLES de TIERCE (3), QUINTE (5) et OCTAVE (8)[*]

pour préparer le *sol aigu* ou 5e note.

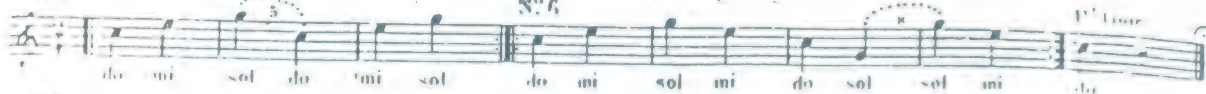
Nº 1 — sol do mi sol mi sol mi do

Nº 2 — do mi sol sol sol mi do sol

[*] On sonnera les exercices d'intervalles d'abord très lentement et ensuite, en augmentant de vitesse par degrés.

N° 3


N° 4
do sol do mi do sol


N° 5
N° 6
do mi sol do mi sol do mi sol mi do sol sol mi


N° 7
N° 8
sol sol mi do sol sol mi do sol do mi sol sol do mi sol


N° 1
1er 2e temps


N° 2


N° 3


N° 4

Le *do aigu* ou *contre ut* (6ᵉ note) exige une forte contraction des lèvres.

On ne peut l'employer que comme *note de passage* et encore faut-il le préparer adroitement en le plaçant immédiatement après le *sol aigu* comme *intervalle de quarte*. On le rencontrera plus rarement comme *sixte* de *mi*, et, en outre, comme *octave*.

Il faut bien se garder de l'attaquer directement ou de le soutenir.

On s'efforcera de travailler cette note; car, on peut en tirer un parti admirable.

Les exercices préparatoires ci-après, suffiront amplement pour arriver, sans trop d'obstacles, à un bon résultat.

EXERCICES MESURÉS(*) POUR PRÉPARER LE *CONTRE UT*

comme INTERVALLE de *QUARTE* (4)

1ᵉʳ 2ᵉ temps — 4 — 1ᵉʳ 2ᵉ temps — 1ᵉʳ 2ᵉ temps — 4 — Pʳ finir

do sol mi sol do sol mi sol

4

mi sol do sol mi sol do sol

4

do mi sol do do sol mi do

(*) Nous avons noté, de préférence, ces exercices dans la *mesure à 2 temps*, pour en faciliter l'exécution et habituer le sonneur à ce mouvement qui, comme rythme, convient le mieux à la trompe de mail.

comme **INTERVALLE** de *SIXTE* (6)



comme **INTERVALLE** d'*OCTAVE* (8)





L'*ut ou do médium* (quinte au-dessous du sol médium, ou 1re note) qui est la note la plus grave de la trompe de mail, presentera tout d'abord quelque difficulté d'émission par l'effet contraire de la pression exercée sur les lèvres pour faire toutes les autres notes et qui est, pour ainsi dire, nulle dans cette note.

On l'obtiendra donc, en relâchant les lèvres et en soufflant aussi droit que possible dans l'embouchure, afin d'empêcher toute résistance ou refoulement de l'air nuisible à la *tenue du son*.

EXERCICES COMBINÉS pour préparer le *DO MÉDIUM* et parties de Basse.





Nº 3

Nº 4

Nº 5

Nº 6

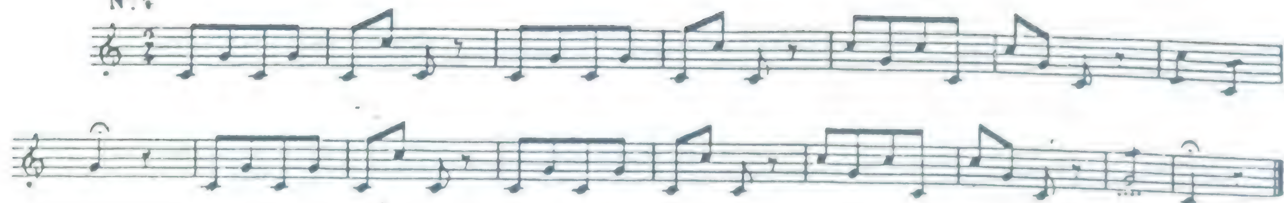
Nº 7

Nº 8

Nº 1

Nº 2

Nº 3



DES NOTES COULÉES.

Il faut accentuer la 1ère note et couler ou lier la 2e note, sans donner de coup de langue.

Pour l'étude des exercices ci-après, le coup de langue est indiqué par ce signe >.



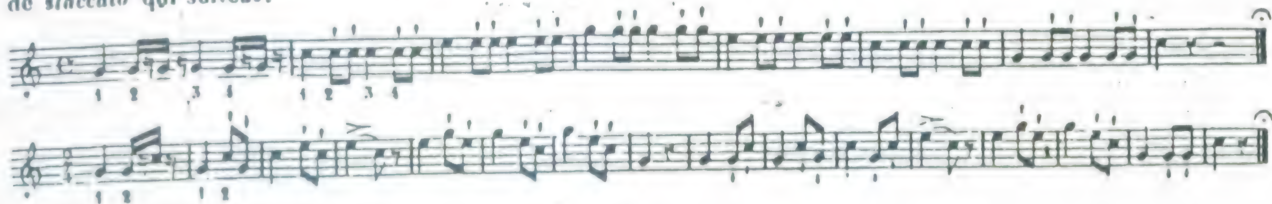






DU STACCATO ou NOTES DÉTACHÉES.

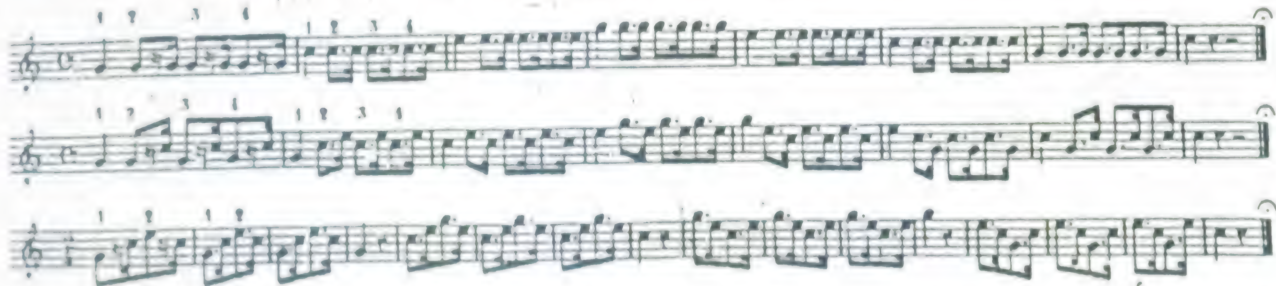
On donnera un coup de langue très sec sur chaque note affectée du signe (') comme si elle était suivie d'un silence équivalent à la moitié de sa valeur, et comme il est indiqué dans les premières mesures des exercices de *staccato* qui suivent.



DES NOTES SACCADÉES.

Une suite de notes alternativement *longues* et *brèves* produit le *saccadé*.

On l'exécute en séparant la *croche pointée* de la *double croche* qui suit; le *point* est donc remplacé par un *silence équivalent* comme dans les 1ères mesures des exemples ci-après.



TONALITÉ.

Les tonalités qui conviennent le mieux à la trompe de *mail* sont celles de *si* ♮ et de *si* ♭. Les tons de *la* ♭ et de *mi* ♭ sont d'un usage moins répandu.

ÉTENDUE GÉNÉRALE.

L'étendue des trompes *si* ♮, *si* ♭ et *la* ♭, est à peu près la même que celle des trompettes de cavalerie: le *contre-ut* est d'une émission assez facile avec les *trompes si* ♭ et *la* ♭ (sons réels si ♭ et la ♭); il est un peu plus difficultueux dans la *trompe si* ♮ (son réel si ♮), surtout en marche.(*)

Dans la *trompe mi* ♭, l'étendue est moindre: on ne peut pas dépasser le *sol aigu* (son réel si ♭).



(*) Malgré la douceur et l'émission facile de la *Trompe si* ♮, certains sonneurs peuvent éprouver quelques efforts dans les notes aigues.
Pour que ces notes puissent être émises avec assurance, nous leur conseillerons de se servir de *petites rallonges* ou tons qui ont pour effet d'abaisser la tonalité en rendant la trompe beaucoup plus douce.

Sans vouloir préconiser l'introduction de la *Trompe de mail* dans les orchestres, il faut cependant convenir que sa place est tout indiquée dans les fanfares de trompettes de cavalerie, où l'*accord de dominante* est toujours incomplet (la *tierce* manquant, comme on le voit par les exemples ci-après).

Il serait pourtant très facile de remédier à cet inconvénient, au moyen d'une partie de *Trompe en si ♭*; on obtiendrait, en outre, avec le ton de *la ♭*, d'autres effets plus variés.

Il ne nous reste qu'à souhaiter la vulgarisation de cette trompe et son adjonction dans nos fanfares militaires, de préférence au *clairon* dont le timbre n'est pas aussi sympathique.

FRAGMENT DE FANFARE pour TROMPETTES DE CAVALERIE (mi ♭)

Tempo di marcia

f

EFFET (Sons réels)

Tempo di marcia

f

LE MÊME FRAGMENT avec adjonction de TROMPE DE MAIL (si ♭)

TROMPETTES (mi ♭)

Tempo di marcia

f

TROMPE DE MAIL (si ♭)

f

TROMPETTE BASSE (mi ♭)

f

EFFET (Sons réels)

Tempo di marcia

f

SONNERIES RÉGLEMENTAIRES

V. P. 3367

RÔLE DU GUARD.

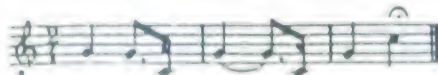
Sur un *coach privé*, pour la promenade au bois, la trompe n'est guère utile, mais elle peut être agréable à la condition d'être jouée avec discrétion et quelque talent.

Le rôle du *guard* étant purement fantaisiste, celui-ci évitera, autant que possible, de sonner inutilement les *appels* ou *fanfares de circonstances*. Il devra, avant tout, s'appliquer à connaître très correctement les *Fanfares de Maîtres et d'Equipages* qu'il sonnera de préférence et toutes les fois qu'il remarquera ou qu'on lui signalera la présence ou l'arrivée d'un *Maître d'Equipage*.

Sur un *coach public*, faisant un service régulier, la trompe devient indispensable pour les *circonstances de la route* qui doivent être signalées par le *guard* au moyen d'*appels* ou de *sonneries réglementaires* que nous reproduisons ci après.

SONNERIES RÉGLEMENTAIRES.

N° 1. _ "*THE START*" (Le Départ)



N° 2. _ "*CLEAR THE ROAD*" (Rangez-vous)



N° 3. — "*OFF SIDE*" (A droite)



N° 4. — "*NEAR SIDE*" (A gauche)



N° 5. — "*SLACKEN PACE*" (Ralentissez)



N° 6. — "*PULL UP*" (Arrêtez)



N° 7. — "*CHANGE HORSES*" (Au relais)



Nº 8. _ "THE POST-HORN CALL" (Appel de la Trompe de Poste ou Préparez le relais)



Nº 9. _ "HIGHER UP" (Avancez un peu)



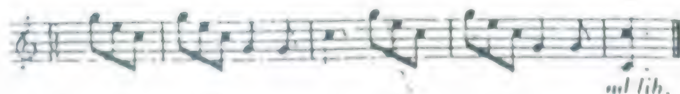
Nº 10. _ "A RUSTIC CALL" (Appel dans la campagne)



Nº 11. _ "STEADY" (Doucement)



Nº 12. _ "HOME" (L'arrivée)



Il existe, en outre, un répertoire assez varié d'AIRS POPULAIRES ANGLAIS, en tête desquels il convient de citer : "BUY A BROOM" que nous avons noté et arrangé pour 1, 2 ou 3 trompes (ad libitum).

"BUY A BROOM" The old Englisch Air (Achetez un balai)





FANFARES

DE

MAÎTRES ET D'ÉQUIPAGES

V. P. 5367

FANFARE de Mr ROBINEAU.

ad lib.

Facilité

LA CASTRO-MAYA

FANFARE de Mr de CASTRO-MAYA.

ad lib.

Facilité

LA FRIANT

FANFARE du Général Comte FRIANT, Vice-Président du Cercle "LES GUIDES"

Coach par Mühlbacher._Caisse bleue, train jaune.



FANFARE de M. MICHEL EPHRUSSI.

Coach par Peters and son._Caisse bleue, train rouge. Une gerbe de blé.



LA POTOCKI

FANFARE de M.r le Comte POTOCKI.

Coach par Million et Guiet. — Caisse bleu foncé, train de même rechampi jaune. Les armoiries et la devise: SCUTUM OPONEBAT SCUTIS.



LA DELAGARDE

FANFARE de Mr ÉMILE DELAGARDE





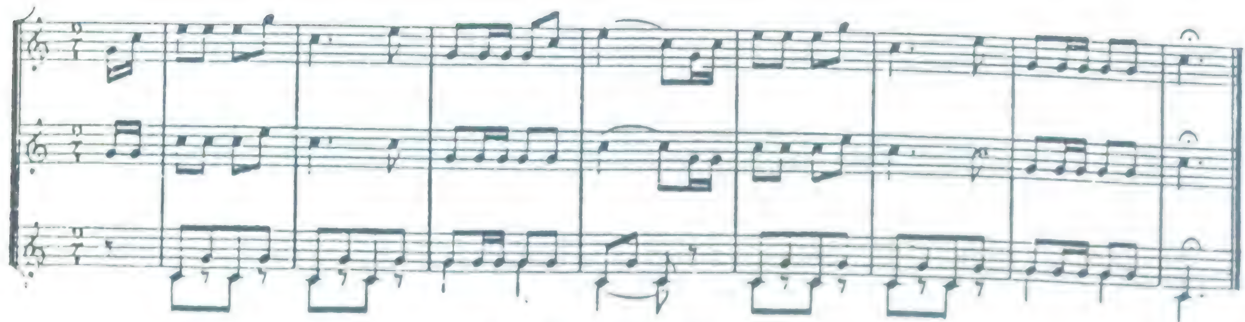
LA CHANCEAUX

FANFARE de Mr. P. SCHNEIDER.

Coach par Kellner. – Caisse noire entourée de filets jaunes, train rouge, sur la portière un griffon et le nom du château de "Chanceaux"



FANFARE de M.r HENRI MENIER



LA NEUFLIZE

FANFARE de M.r le Baron de NEUFLIZE



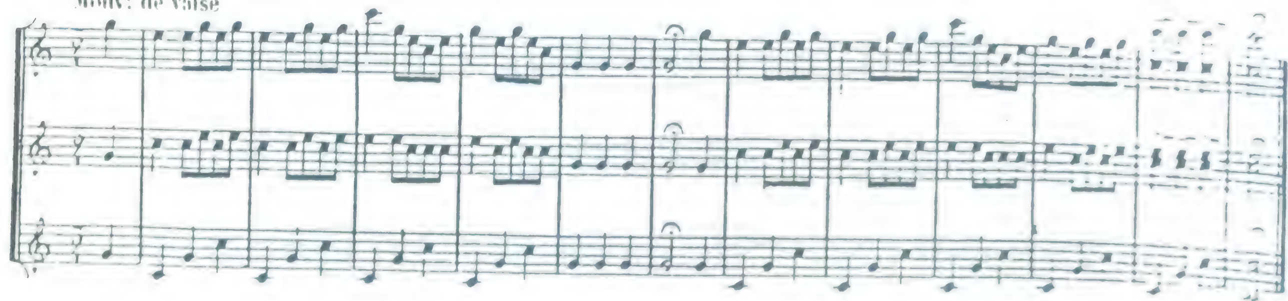


FANFARE de Mr. DUPUYTREM.



FANFARE de Mr. ALBERT MENIER

Mouvt. de valse



LA POMMEREU

FANFARE de Mr. le Marquis de POMMEREU.

Coach par Hummel frères.. Caisse bleue, train rouge.





LA LÉONINO

FANFARE de Mr. le Baron LÉONINO



LA GUDIN

FANFARE de Mr. le Comte GUDIN.

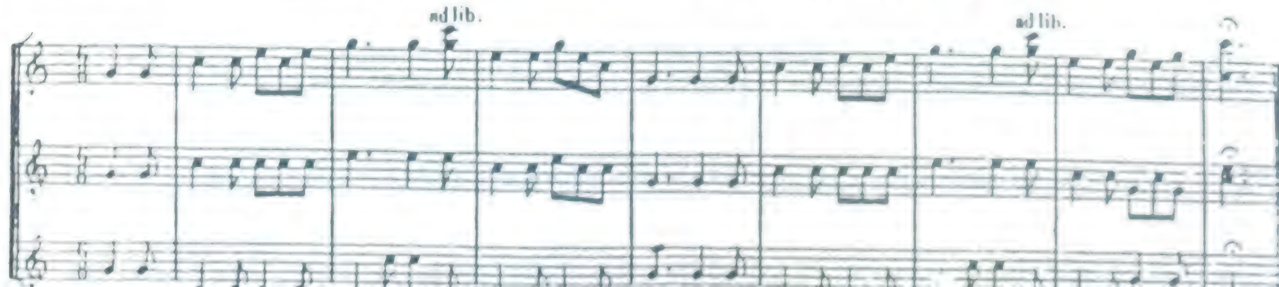
Coach par Binder. — Caisse bleue, train jaune foncé.



LE CAPRICE

FANFARE de Mr. le Marquis du BOURG

Coach par Erlher. — Caisse verte, train vert rechampi d'une bande noire entourée de filets jaunes, coussins gris. Une fleur de lis et un B entrelacés, surmontés d'une couronne et entourés de cette devise: LILIUM INTER SPINAS.



FANFARE de M[r] GOUPIL

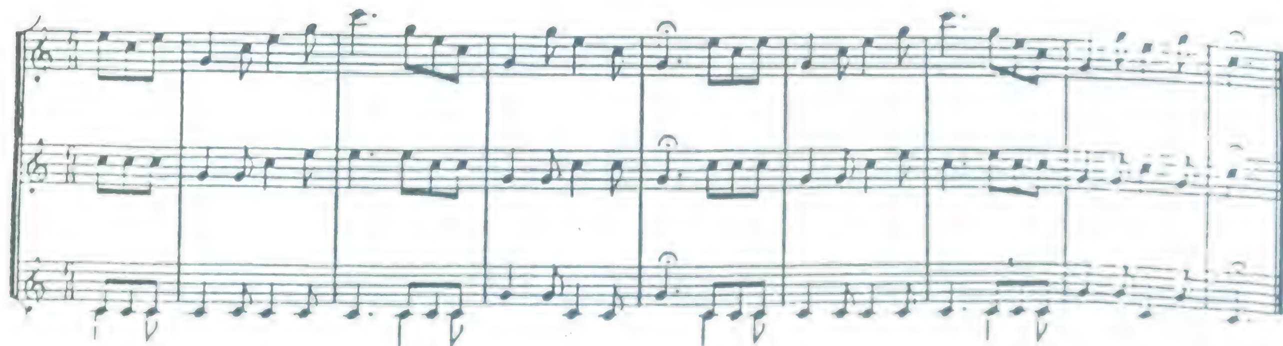


LA BOIS-LEROY

à notre ami L. MANTEL



FANFARE de Mr. CHARLES DEBREUIL



LA BOIS L'EVESQUE

à Madame EMILE DELAGARDE
Hommage respectueux





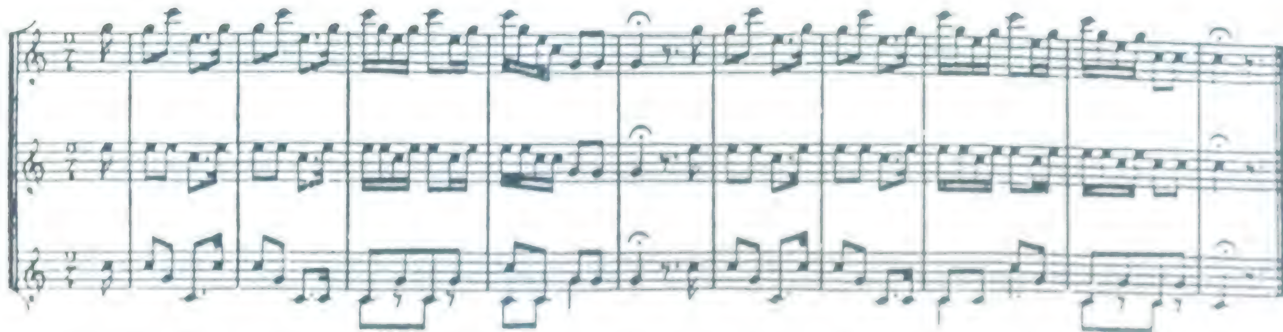
FANFARE de Mr LAMBERT de ROTHSCHILD



FANFARE de Mr le Marquis de BROC



FANFARE de Mr le Comte H. d'YANVILLE



FANFARE dédiée à Mme la Comtesse H. d' YANVILLE

Mouv! de valse





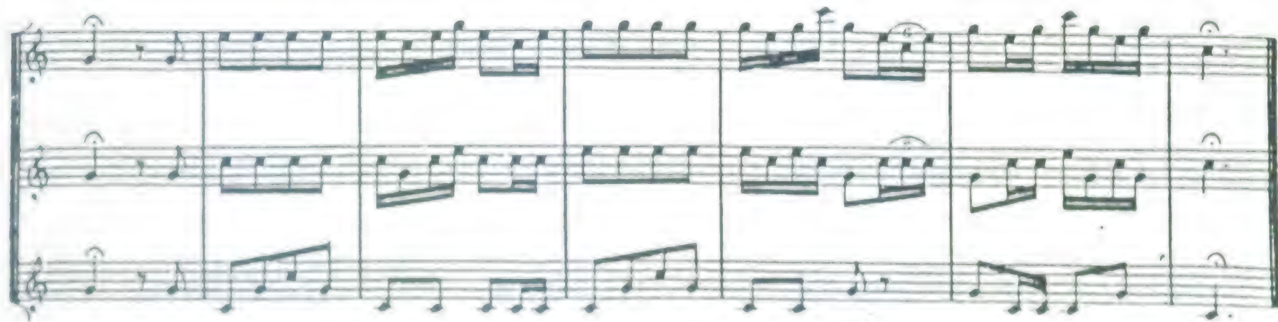


FANFARE de Mr MICHEL STERN.



FANFARE de M^r le Baron ROGER





FANFARE de Mr MÜHLBACHER





FANFARE de Mr BISCHOFFSHEIM.

Coach par Holland and Holland.– Caisse vert olive, train de même, rechampi noir, coussins gris. Chiffre entrelacé R. B. F.





FANFARE de Mr. le Comte de MADRE

par MOÛS
(notée et arrangée en trio par V. VINEY)



LA LAVEISSIÈRE

FANFARE de Mr LAVEISSIÈRE

par ALAIN

(notée et arrangée en trio par V. VINEY)



FANTAISIE

EN ROUTE! Marche

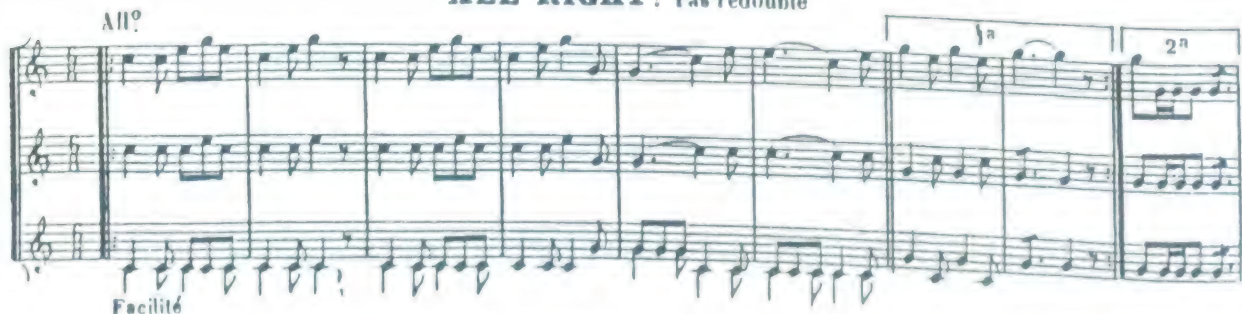








ALL RIGHT! Pas redoublé





Fin 2ª

1ª 2ª D.C.

GARDEN-PARTY Polka.

INTROD. f

𝄋 POLKA p

p

Fin

f

f

f

al segno 𝄋

DANS LA CLAIRIÈRE Mazurka.

Mouv.t de mazurka

p

p

f

f

f

Fin

p

p

p

D.C.

f

f

f

L'AMAZONE Galop.

All.º assai

f

f

f

ad lib.

p la 1e fois et f la 2e fois

p la 1e fois et f la 2e fois

Fin

al segno 𝄋

MARCHE DES MAIL-COACHES

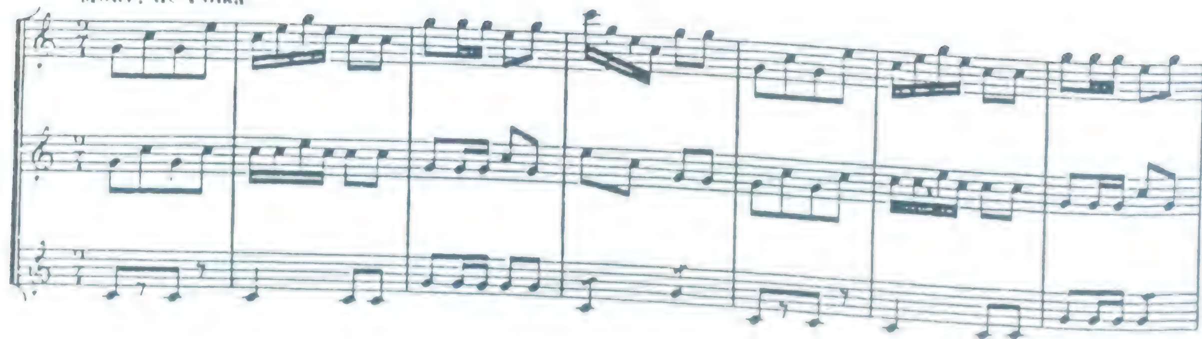
Tempo di marcia

ad lib.

Fin

D.C.

LA BIENVENUE





"THE RAINBOW"

GALOP

All? assai

1a 2a ad lib.

1a 2a

Solo

1a 2a D.C.

MORCEAUX CONCERTANTS

POUR

TROMPETTES DE CAVALERIE ET TROMPES DE MAIL

ESPOIR D'ALSACE

POLKA

1ª

2ª

f

f

f

f

D.C.

LA FRANÇAISE

MARCHE

Tempo di marcia

TROMPES de MAIL (si ♭)

Facilité

TROMPETTES de CAVALERIE (mi ♭)

1.ª 2.ª

1ª 2ª

ff ff ff

ff ff ff

Fin TRIO

f


D.C.

BELLONE

POLKA

INTROD.

POLKA

TROMPES de MAIL (si ♭)

TROMPETTES de CAVALERIE (mi ♭)

f

p


Fin



al segno

TABLE DES CHAPITRES

FANFARES DE MAÎTRES ET D'ÉQUIPAGES.

FANTAISIE

MORCEAUX CONCERTANTS
pour
TROMPETTES DE CAVALERIE et TROMPES DE MAIL.

